



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

**Análise da construção de personagens femininas: objetos cênicos  
como símbolos do desequilíbrio da Mulher Selvagem.**

Maria Eduarda Esteves Leite Tavares

Brasília

Novembro 2019



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

**Análise da construção de personagens femininas: objetos cênicos  
como símbolos do desequilíbrio da Mulher Selvagem.**

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Cênicas,  
Bacharelado em Interpretação Teatral,  
do Departamento de Artes Cênicas,  
do Instituto de Artes,  
da Universidade de Brasília.

Maria Eduarda Esteves Leite Tavares

Brasília

Novembro 2019



Universidade de Brasília – UNB  
Instituto de Artes – IdA  
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Maria Eduarda Esteves Leite Tavares

**Análise da construção de personagens femininas: objetos cênicos  
como símbolos do desequilíbrio da Mulher Selvagem.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade de Brasília como exigência para a  
obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

BANCA EXAMINADORA:

---

PROFA. DRA. LUCIANA HARTMANN

---

PROFA. DRA. RITA ALMEIDA DE CASTRO

---

PROF. DR. JORGE GRAÇA VELOSO

Em homenagem a Mulher Selvagem que me habita.

## Resumo

O presente Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Cênicas tem como objetivo refletir sobre as construções de personagens femininas durante minha formação. Analiso os objetos cênicos como símbolos do desequilíbrio da mulher selvagem. Inicialmente, utilizo um conceito feminista para compreender a percepção corpo, em especial o feminino, em nossa sociedade Ocidental. Traço um paralelo com a arte – a construção do feminino dentro da arte através do *physique du rôle*. Abordo também os objetos cênicos como símbolos da manifestação do inconsciente. Esse último é o lugar onde mora o arquétipo da mulher selvagem - conceito amplamente abordado pela autora Clarissa Pinkola Estés. Trago o arquétipo citado como referência para analisar as personagens que dei vida dentro e fora da academia durante minha formação.

**Palavras Chave:** 1. Objetos Cênicos 2. Personagens Femininas 3. Símbolos 4. Mulher Selvagem

## Abstract

This Bachelors Degree course in Performing Arts aims to reflect about some feminine character's construction during my graduation. I analyze props as symbols of the wild woman's imbalance. Initially, I use a feminist conception to comprehend the body's perception, especially the feminine, in our western society. I draw a parallel with art – the construction of the feminine inside art through the *physique du rôle*. I also approach props as symbols of the unconscious's expression. This last one is where we can find the archetype of the wild woman – a concept deeply used by the author Clarisse Pinkola Estés. I use the notion of this archetype to analyze some characters I played inside and out of the academy during graduation.

**Key Words:** 1. Props 2. Feminine Characters 3. Symbols 4. Wild Woman

## Agradecimentos

Agradeço ao meu pai Calos Eduardo por me proporcionar momentos alegres de ouvi-lo cantando, imaginando roteiros teatrais tragicômicos, zelando por mim, me instigando a buscar sempre mais conhecimento artístico, enfim, grata por me despertar artista.

A minha mãe Claudia por jamais ter desistido de mim - até mesmo quando eu já havia desistido. Agradeço imensamente também pelos empurrões amáveis que não deixaram o medo me paralisar.

A professora Felícia Johansson que me iniciou em algumas importantes jornadas dentro do caminho acadêmico, sempre com sua percepção sincera e leveza admirável.

Aos meus irmãos-amigos e irmãs-amigas que me ajudaram a afirmar quem sou e o que gosto para que fosse possível unir ideias nesse trabalho. Sem vocês, eu não teria o prazer de amar o que sou.

Agradeço a Fraternidade TXAI por despertar a centelha que sou. O candeeiro que encontrei lá permitiu andar por caminhos alegres e sombrios sem que eu temesse me perder.

TXAI!

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo um: A Invenção das Mulheres e o Physique du Rôle .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo dois: A Materialização dos Símbolos da Invenção do Feminino – Objetos e Objetos Cênicos.....</b>	<b>20</b>
<b>Capítulo três: O desequilíbrio da Mulher Selvagem e a Construção das Personagens Femininas.....</b>	<b>27</b>
<b>3.1: A mulher excessivamente inocente.....</b>	<b>28</b>
<b>3.2: A mulher “braba” .....</b>	<b>30</b>
<b>3.3 Da mulher excessivamente inocente à mulher “braba”: seus objetos.....</b>	<b>32</b>
<b>3.4 <i>Niqab</i>: um possível símbolo do equilíbrio.....</b>	<b>37</b>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>40</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>42</b>



## Introdução

O caminho para completar-se artista e ser mulher é inseparável de minha trajetória acadêmica dentro da Universidade de Brasília (UnB). Visto que o fazer artístico pressupõe um corpo cênico<sup>1</sup> para criar e que o corpo que disponho é visto – e dou ênfase a este sentido nesse estudo – como feminino, quero traçar uma análise deste corpo compositor.

Objetivo que almejo está na análise pelo caminho da observação de como as personagens que criei durante minha formação exibem as características de desequilíbrio da mulher selvagem. As personagens escolhidas são: Daslee da peça “Decadenta” criada pela turma da disciplina Interpretação e Montagem; Raiane da série “As Crias de Dulcina”; Sereia e Kate da montagem de Diplomação 1 “O Circo do Dr. Lao”; a personagem Reluma da peça realizada durante a disciplina Projeto em Interpretação Teatral “O Congresso Internacional do Medo”.

Pretendo elucidar algo que entendo sob um panorama de respostas imediatistas, mas não estou satisfeita com as respostas para o porquê de termos construído como sociedade este quadro. Ele parece, muitas vezes, imutável e pautado em pensamentos que surgem com a idealização e delimitação do que é e para que serve o feminino.

Tenho ainda a consciência de meu privilégio por estar inserida na categoria branca, classe média e por ter um perfil artístico amplamente mais requisitado para trabalhos que outros perfis historicamente desfavorecidos pelo padrão estético cruel e preconceituoso que nos é imposto. Contudo, entendo que o descontentamento com a repetida falta de oportunidade de explorar outros aspectos da criação que sobreponham o quesito perfil, é também um lugar de questionamento válido.

---

<sup>1</sup> Adoto aqui o conceito que Eleonora Fabião (2010) emprega:

[...] é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. [...] A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír. (FABIÃO, 2010, p. 322)

Entendo que toda ação que reduz o conjunto de subjetividades e possibilidades que habita qualquer ser humano ao que é visto, julgado e encaixotado pelo olhar social, gera desconforto para as partes que sofrem ou até mesmo atuam neste acordo multilateral de conformidades sociais de manter cada um e cada uma no lugar onde devem estar (se você é vista como gorda, magra, delicada, alta, desengonçada...) e não onde podem estar devido a seu trabalho e empenho.

Escolhi meu próprio corpo porque é um assunto que domino pela experiência. E também porque logo no início do curso ouvi uma frase aplicada muito generosamente por uma de minhas professoras no sentido de me estimular a ser mais do que apenas “a fadinha” – já que este é o aspecto obvio do que posso ser em cena. Neste lugar comecei a me questionar que acordo era esse que até mesmo eu havia aceitado sem consciência e me limitado a ser apenas isso. Reforço, contudo, que o objetivo não é instaurar uma causa rebelde e querer subverter sistemas (apesar de entender a relevância da rebeldia na quebra de alguns sistemas), mas sim, analisar o quanto compactuamos com estes acordos e levantar a possibilidade de traçarmos novos caminhos mais astutos e estratégicos que a beligerância.

O primeiro capítulo aborda a relação observador-corpo. Surgiu do desejo de compreender porque até mesmo dentro da arte, que deveria ser lugar de recriação, estamos reforçando estereótipos e limitando artistas. Não desenvolvemos novas potencialidades pelo simples motivo de já termos o “lugar de cada uma”.

O segundo capítulo aprofunda a perspectiva concreta do fazer cênico: os objetos. O que são objetos? Seriam eles aspectos que reforçam a construção social do que é o feminino? Utilizo o conceito de Carl G. Jung sobre os símbolos e arquétipos. Exploro o arquétipo da mulher selvagem observado pela autora Clarissa Pinkola Estés na obra “Mulheres que correm com os lobos” (1994) para observar aspectos surgidos durante minha criação artística.

Importante frisar sobre o arquétipo utilizado nesse trabalho que: seu equilíbrio, segundo a autora, proporciona o benefício da mulher dispor de uma face observadora interna, uma sábia, intuitiva, criadora e tem ainda o estímulo

para uma vida vibrante tanto internamente quanto externamente. Aponto que esses aspectos psicológicos do equilíbrio desse arquétipo são características também desejadas para a criação cênica. A atriz que possui essa capacidade de ser liberta e intuitiva desenvolve-se melhor e mais consciente do que a que possui amarras – principalmente as mentais. Alguns dos meus professores comentam em sala sobre termos de silenciar o “papagaio de pirata”. Esse papagaio é uma metáfora para explicar a voz interna que nos poda, julga e limita quando estamos tentando criar ou mostrar uma criação. É a busca por minimizar essa faceta que surge quando há o equilíbrio da Mulher Selvagem.

Clarissa indica que algumas das características que apontam o desequilíbrio são: a fadiga, se sentir desestimulada, assustada, sem inspiração, sem expressão, instável e sem criatividade. Aqui entendo fortemente que o “papagaio de pirata” permeia esse mesmo lugar de desequilíbrio.

O terceiro capítulo apresenta a análise de algumas personagens da minha trajetória artística dentro e fora do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Para essa análise utilizo os conceitos levantados nos capítulos 1 e 2 - com foco no arquétipo da mulher selvagem.

A forma como encaro este trabalho é exatamente como venho tentando encarar a vida prática: analisando quais guerras valem a pena e qual forma de “guerrear”, proporciona sanidade mental, emocional e evita o esgotamento energético. Creio que como no arquétipo de *La Loba*, citado por Clarissa Pinkola Estés no livro “Mulheres que Correm com os Lobos”.

*La Loba* é uma mulher velha que vive no deserto e está sempre em busca de ossos de animais pelo caminho. Quando ela completa um esqueleto, canta a canção de sua alma para poder dar nova vida a este animal. Esta nova vida então, renovada em carne e pele, sai correndo e quando atravessa um rio, vira uma mulher selvagem.

Assim estou: recolhendo ossos que encontro pelo caminho para poder, quiçá, encontrar um esqueleto inteiro e então cantar para dar vida a uma nova mulher, mais livre e consciente de si.

“Vá recolher ossos.”

## Capítulo um: A Invenção das Mulheres e o Physique du Rôle

Na primeira parte do presente trabalho, analiso a montagem da qual fiz parte na disciplina “Diplomação em Interpretação Teatral”, com a orientação da professora Cyntia Carla. A peça escolhida pela turma teve como base o livro de mesmo título “O Circo do Dr. Lao” de Charles G. Finney. Durante o primeiro mês do semestre, nos reunimos para decidir quais cenas gostaríamos de colocar na nossa montagem, tendo em vista a enorme quantidade de material que o livro oferece. Selecionamos então com base no que entendemos ser possível levantar de uma boa forma com o curto tempo de um semestre. Eliminamos alguns personagens que julgamos serem demais e passamos as falas deles para outras personagens. Tudo isso, com o cuidado para não dar uma fala que contradissesse o que o personagem havia dito antes.

A história começa com uma pequena cidade em rebuliço por conta da chegada de um circo. Lê-se nos jornais uma matéria contando que as pessoas poderiam ver de perto seres fantásticos, tais como a quimera, esfinge, a loba, a sereia e o sátiro. A discussão entre os moradores da cidade segue sempre com alguns que acreditam que pode ser verdade o que o circo promete e outras que estão completamente céticas, debochando da matéria. Todos decidem ir conferir para entender o que esse circo estava trazendo. Chegando lá, se deparam com um estranho senhor – não sabem ele é chinês, francês ou de outro lugar qualquer. Dr. Lao é o dono do circo e apresenta “suas” criaturas com muita empolgação, contando a história de quando as capturou.

Apresento agora uma pequena sinopse da peça<sup>2</sup>:

“O Circo do Doutor Lao” é o resultado de um semestre de trabalho na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília-UnB. Um esforço coletivo para narrar os acontecimentos insólitos da chegada de um circo fantástico a uma pequena e pacata cidadezinha. As interações entre as criaturas míticas e os habitantes da cidade são ciceroneadas pelo multifacetado Dr. Lao, que comanda o picadeiro.

---

<sup>2</sup> O texto foi obtido a partir do material de divulgação da peça.

Ficção e realidade se misturam e se confrontam diante dos olhos de quem se atrever a penetrar nesta exuberante fantasia.”

O momento em que realmente me questionei sobre que tipo de atriz sou surgiu quando uma das professoras encarregadas de avaliar o resultado da disciplina citada anteriormente avaliou minha performance. Ela fez muitas críticas positivas, mas uma delas surgiu como um questionamento pessoal. O contexto da peça, como colocado, era um circo onde o Dr. Lao havia aprisionado vários seres fantásticos para exhibi-los como atrações. Ela entendeu que, por ser uma Sereia, a personagem deveria ter encantado mais ela e, para tanto, deveria ter sido mais sutil na movimentação com o tecido acrobático. No momento eu aceitei a observação sem colocar o porquê da personagem não ser completamente sutil. Ora, ela estava aprisionada em um circo para ser vista como atração ao invés de estar livre no oceano. Durante o processo de construção da personagem este foi um aspecto levado em consideração, afinal, ela não estava satisfeita com aquele aprisionamento.

Dentro dessa construção artística do aprisionamento da Sereia a gota representava ainda o local onde ela havia sido aprisionada, ou seja, como uma cela para mantê-la. Compreendo que talvez esta falta de delicadeza nas acrobacias tenha causado este estranhamento, pois estamos acostumados com essa percepção do feminino. Ela é um personagem fictício, mas as sereias são também formas de perceber o feminino, e esta forma não necessariamente desconstrói a idealização do que é considerado feminino. Aqui entendo que me deparo com a questão da construção do feminino e de como o corpo é visto. Surge novamente à necessidade da “delicadeza” feminina e, um corpo que se movimenta bruscamente destorce o que a mente espera receber daquele corpo. Coloco essa perspectiva antiga da delicadeza “ideal” feminina, pois, é onde meu corpo é encaixado no primeiro contato do mundo externo de quem vê. Porque uma sereia não pode apresentar rispidez pela insatisfação? O encanto por ela não está no fato de ser um ser fantástico em si?

Tendo passado por este pensamento, considero que compreender alguns aspectos dos discursos feministas é importante uma vez que os feminismos já têm um longo histórico de ir contra delimitações sobre o

feminino. As autoras da obra “O que é feminismo” abordam um panorama das opressões direcionadas aos corpos que não eram entendidos como o padrão superior para a época, ou seja, quem não é homem, branco e abastado. O feminismo no ocidente começa a surgir juntamente com as revoluções das classes trabalhadoras, nas quais mulheres estavam com homens lutando por melhores condições de vida, mas ao observar as exigências dos militantes, compreenderam que estas não incluíam pessoas do sexo feminino em sua reforma. Ultrajadas com esta disparidade dentro da luta, começaram a exigir direitos iguais, como educação intelectual igual para meninos e meninas, direito a propriedade e herança. Com isso, podemos entender que o feminismo surge da necessidade de sermos reconhecidas como seres humanos politicamente e socialmente, mas as autoras lembram ainda que é difícil definir o que é feminismo. De acordo com Branca Alves e Jacqueline Pitanguy, em “O que é feminismo?”:

[...] este termo traduz todo um processo que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano, e que não tem um ponto predeterminado de chegada. Como todo processo de transformação, contém contradições, avanços, recuos, medos e alegrias. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 7).

O aspecto colocado pelas autoras pode ser compreendido mais satisfatoriamente quando nos referimos às chamadas “ondas” feministas:

A primeira onda situa-se no final do século XVIII com a Revolução Francesa e, se estende até as primeiras décadas do século XX. A onda sufragista, como é colocada pela autora, está baseada na ideologia burguesa e na demanda por um conceito mais abrangente de cidadania. Conceito esse que deveria incluir as mulheres, os homens negros e uma parcela do estrato popular. (NAIARA BITTENCOURT, 2015, p. 199)

Já a segunda onda compreende o período entre 1960 e 1980, onde acontece um progresso na análise total do movimento. Esse progresso inclui abarcar diferentes frentes de luta e denunciar o patriarcado como meio de poder político que é aplicado pela dominação masculina e degradação das mulheres. Poder que transpassa o âmbito privado, invade os espaços sociais e

tem alicerce na violência e na ideologia. Com esse novo discernimento também influenciado por outras organizações políticas e sociais, o próprio movimento feminista critica seu caráter burguês-liberal caracterizado por delineações de classe e raça. Com isso, mulheres negras e pobres têm suas vozes, finalmente, escutadas dentro do movimento. (BITTENCOURT, 2015, p. 201)

A terceira onda situada entre 1980 e 1990 é chamada de nomes como “pós-feminismo” ou “feminismo da diferença”. Essas denominações indicam a convergência teórica e política do movimento com o período. Existe aqui a crítica à segunda onda por ela apresentar, supostamente, caráter generalizante. O que é colocado pela autora é que as implicações individuais e/ou subjetivas das mulheres passam despercebidas na onda referida. A autora elucida ainda outro aspecto relevante com a citação:

[...] diversas autoras, ainda que tragam o viés da instabilidade e multiplicidade da subjetividade, afirmam que o pós-feminismo não se trata de anti-feminismo ou “backlash”, mas de reafirmação das lutas feministas já conquistadas através de um feminismo “plural”, como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro. (MACEDO, 2006, apud BITTENCOURT, 2015)

A quarta onda do feminismo ainda é objeto de estudo a ser compreendido plenamente por ainda estar em construção na contemporaneidade. Teoricamente surge com o uso da internet como conhecemos hoje – lugar onde há forte mobilização, debates e divulgação do movimento feminista. Algumas pessoas que estudam o movimento têm denominado essa onda de Ciberfeminismo justamente pelo uso de ferramentas digitais como canais de vídeos, blogs, sites e redes sociais. Outro aspecto que caracteriza essa onda é a iniciativa de jovens militantes que já foram criadas na era tecnológica em que vivemos. Preparadas por famílias afins do movimento feminista, essas jovens se espantam com o machismo ainda existente no mundo e, principalmente, no mercado de trabalho. (ANA CLÁUDIA FELGUEIRAS, 2017, p. 119)

Com essa compreensão do movimento feminista e de sua evolução, entendo que o feminismo aqui servirá de elo para analisar o corpo feminino em cena e a criação artística, mais especificamente as escolhas de objetos

cênicos. O que este corpo carrega? Símbolos, predefinições do que ele preferivelmente pode ser, objetos atrelados ao que se espera dele... Essas são possibilidades de análise levantadas para compreender acordos de papéis estipulados ao corpo feminino e, no caso deste estudo, o corpo idealizado como o padrão de nossa sociedade: o da mulher frágil, dócil e delicada – aspecto que prevaleceu na Idade Média e posteriormente foi disseminado pelo romantismo, o qual limita as mulheres com este aspecto e, exclui ainda grande parte das mulheres, ou seja, não reconhece a realidade completa de nenhum tipo de mulher real. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 19). Reforço que utilizo este conceito da percepção de feminino, pois, nesse estudo, analiso meu corpo em cena. Essa percepção citada é uma construção social e é ela que surge perante o primeiro olhar de quem me vê.

Ao abordar a opressão sofrida pelos corpos femininos vejo a necessidade de determinar quais corpos, onde e quando estão sofrendo qual tipo de opressão. Opressões que podem vir do patriarcado ou de outros sistemas que aprisionem o feminino. É essa a perspectiva que a autora Oyèrónké Oyěwùmí utiliza para criar um estudo sobre a sociedade lorubá, explicando as diferenças na base estrutural da sociedade Ocidental e da sociedade lorubá – diferenças essas que determinam o porquê não é possível utilizar as mesmas medidas para estabelecer o que é opressão nesta sociedade, pois, nela não existe o determinismo biológico, ou seja, uma *biológica* cultural. (OYEWÙMÍ, 1997, p. 2).

Para este estudo utilizo apenas o primeiro capítulo da autora que contém um panorama da perspectiva Ocidental compreendendo ainda assim a relevância do estudo comparativo de Oyewùmi. E reconheço ainda a generalização que o termo “sociedade Ocidental” suscita considerando a pluralidade das sociedades Ocidentais, mas percebo essa generalização como algo necessário para abranger meu perfil (branca de classe média) utilizado como objeto de estudo nesse trabalho.

Observo que até mesmo pesquisadores que se propõem a estudar o social, mesmo sem ter o gênero como referência, acabam analisando a própria sociedade por meio do sexo biológico. A partir dessa perspectiva, surge a



análise das diferenças, e essas diferenças por vezes são entendidas como “degeneração”, como coloca a Oyewùmi. O conceito de degeneração pela diferença foi visto da seguinte forma: uma cientificamente, onde havia um desvio do tipo original, e depois moralmente por entender um desvio de uma norma de comportamento. Ou seja, partiam da análise de algum tipo original (fisicamente e moralmente) e o que surgisse aparentando comportamento diferente desse original foi compreendido como degenerado. Existe outro fator que deve ser considerado: quem está no poder é quem escolhe qual a biologia superior. Então, a genética é utilizada para justificar a inferioridade de alguns grupos sociais, como as pessoas negras e as mulheres, por exemplo. Partindo desta concepção a sociedade que construímos acabou sendo formada por corpos e como corpos. Com isso entendo a rapidez com que inferimos como sociedade informações como posição social, comportamento na sociedade, cultura e todos os aspectos de um ser humano baseados apenas na observação de seus corpos. Como Oyewumi (1997) aponta, nós ocidentais colocamos o corpo como alicerce para nossa organização social.

Por que o corpo tem tanta presença em nossa sociedade? Oyewùmi coloca que isso se deve ao fato de percebermos o mundo principalmente pelo sentido da visão. Isso nos leva rapidamente ao comportamento de diferenciar os corpos por categorias como, por exemplo, sexo, cor da pele - percepções atribuídas ao sentido da visão. Oyewumi coloca ainda que “O olhar é um convite para diferenciar” (1997, p.17). Podemos perceber este aspecto ligado à cultura Ocidental pelo termo “cosmovisão”, muito utilizada em nossa sociedade euro centrada para sintetizar a lógica cultural.

Observo que esses aspectos levantados pela autora também estão presentes dentro do fazer artístico. O olhar que delimita o que podemos explorar artisticamente é chamado *physique du rôle*.

*Physique du Rôle* indica o tipo físico, habilidades corporais (incluindo a habilidades vocais) e expressividade pessoal que a intérprete apresenta. Essas características são geralmente detectadas e, ainda hoje, determinam a escolha daquela atriz ou ator para o papel que demonstre similaridade com suas aptidões primárias. (GUINSBURG, 2002, p. 211).

Dentro do ensino acadêmico de artes, supostamente, este sistema de perfil já seria pouco utilizado. Isso se deve aos métodos de ensino de Stanislavski, Mierhold, Copeau e outros (as) que revisaram este modelo de teatro e a forma de ensinar novas intérpretes. Essa maneira de ensinar preza por um ensino pedagógico para a formação. Diferentemente, por exemplo, da *commedia dell'arte* onde atores e atrizes dentro do *physique du rôle* imitavam seus mestres para manter as características de determinada personagem.

Tendo compreendido isso, observo que não foi exatamente a forma como aconteceu em minha trajetória acadêmica. Não coloco carga de culpa em nenhuma das partes envolvidas, porém o que entendo é que, talvez pela falta de tempo de ensinar um método inteiro no período de um semestre, a maneira de escolha de personagens acaba sendo a do perfil “adequado” – onde já habitam nossas aptidões. E é aqui que me questiono o quanto posso aprender se apenas aprofundo no que já possuo. O ensinar não está exatamente no lugar que desconheço? Seria esse um reforço positivo para os que já têm “talento” e, para os que estão aprendendo, um limite injusto de onde podem chegar?

A falta de tempo para desenvolver novas potencialidades também está presente no mercado de trabalho. Produtores e diretoras nos procuram imediatamente com a ideia de que pelo perfil surgirá mais rápido o produto que buscam. Grupos em aplicativos de celular, como o *Whatsapp*, com mais de 80 pessoas com o mesmo perfil que eu disputando uma única oportunidade já é algo recorrente. Possivelmente, o que isso mostra é que para conseguir o papel, na maioria das vezes, não se trata do talento ou do estudo e habilidade necessários para desenvolver-se dentro de um novo desafio, mas sim deste perfil já existente e da mínima consciência de ser você mesma na frente de uma câmera.

Sobre esse assunto, Guinsburg ainda coloca:

Os resquícios desse modo de conceber o ator aparecem na expressão, cada vez mais raramente utilizada hoje em dia, mas ainda presente, segundo a qual um comediante possui ou não apropriado *physique du rôle* para encarnar determinada personagem; ou a “condenação” de intérpretes a repetirem, sobretudo no cinema e na

televisão, os mesmos papéis ou traços estereotipados em diferentes peças teatrais, de conformidade com a imagem que projetam. (GUINSBURG, 2002, p. 211 -212)

Percebido este padrão de escolhas dentro da arte, me interrogo onde isso influenciou na minha criação artística. O que pensei foi: as personagens que representei já estavam dentro desse determinado perfil feminino e aparentemente minha mente também. Sendo minha psique parte disso, é muito provável que o meu próprio inconsciente dê sinais sobre essa categorização do meu comportamento. Então, os objetos - símbolos materiais que escolhi para a criação artística - têm alguma relação com essa invenção do que sou. No próximo capítulo sigo com essa possibilidade analítica.

## **Capítulo dois: A materialização dos símbolos da invenção do feminino – objetos e os objetos cênicos.**

Só quem já percorreu o difícil caminho de dar forma física ao personagem que deve representar [...] pode compreender a importância de cada detalhe, [...] um traje ou objeto apropriados para uma figura cênica deixa de ser uma simples coisa material e adquire, para o ator, uma espécie de dimensão sagrada. (STANISLAVSKI, 1997, p. 93)

Compreendo a citação acima como parte da percepção que tenho sobre os objetos cênicos. Acredito que siga para além da ligação oriunda da vaidade artística. Entendo como se o objeto realmente dissesse algo que quer ser escutado – e este algo pode ser também da atriz que cria. Não consigo conceber a ideia de que o que escolhemos diz respeito puramente à personagem, e aqui acredito que exista essa dimensão sagrada. O objeto torna-se elo entre o que somos e o que queremos criar.

Ao observar o espaço cênico que Patrice Pavis coloca como “[...] o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis.” (2007, p.133) podemos compreender que a imagem é primordial para o primeiro contato com o público e para o reforço da mensagem que é comunicada. Entendendo isso, o que busco aqui é destrinchar o conceito de símbolos sob a perspectiva Junguiana para, posteriormente, analisar os objetos cênicos que selecionei tanto na academia quanto na vida profissional.

Primeiramente, questioneei o óbvio: o que são objetos e como os percebemos? Compreendi que existe em um único objeto seu aspecto sensível e seu aspecto inteligível. E, dominando estes conceitos, posso então escolher conscientemente o que fazer com eles.

Para explicar essa percepção, Platão utiliza a “Metáfora da Linha” buscando elucidar a diferença entre o que é sensível e o que é inteligível

(TRABATTONI, 2010). O autor utiliza o formato de diálogo entre personagens para que, ao invés de impor seu pensamento, expor várias linhas de raciocínio que consequentemente levem o indivíduo a desenvolver um pensamento próprio e coerente sobre os assuntos. Utilizando esse método, Platão coloca a personagem Sócrates (que em vida foi seu mestre) para portar a ideia da metáfora citada abaixo.

Sócrates imagina desenhar um segmento e dividi-lo em duas partes (que correspondem justamente ao sensível e ao inteligível) e, seguida, divide cada uma dessas partes novamente em duas. Na parte inferior do segmento, correspondente à realidade sensível, encontram-se a faculdade inferior da imaginação (*eikasia*) e aquela relativamente mais elevada da crença (*pistis*). As sombras e os reflexos correspondem à imaginação, ou seja, as imagens dos objetos materiais e naturais [...]. A segunda parte da linha [...] define as duas faculdades intelectuais, movendo-se de baixo para cima, com os termos *dianoia* e *noesis* (ambos significam “pensamento”). [...] *dianoia* seria um pensamento de caráter discursivo, teria por objeto os entes matemáticos-geométricos, enquanto a *noesis* seria um pensamento de caráter intuitivo e teria como principal objeto verdadeiramente as ideias.

(TRABATTONI, 2010, p. 112 – 113)

A compreensão artística dos objetos, pelo que observo até então, está situada na parte sensível da percepção. Dentro disso, escolhemos (inconscientemente ou por estímulo consciente) por criar dentro do caminho sensível das coisas, que permeia o lugar da criação/imaginação, como por exemplo, quando imaginamos outras funções para um objeto. Ou ainda criamos com base na crença sobre ele, como quando ele realiza sua função normativa dentro de cena.

Dentro da academia somos estimuladas a explorar essas diferentes percepções dos objetos o tempo todo. Por exemplo, um jogo teatral utilizado dentro de algumas das disciplinas que cursei na Universidade de Brasília, funciona dado a seguinte progressão:

- A facilitadora coloca vários objetos no espaço de jogo;

- Pressupondo um corpo cênico e compreendendo esse corpo com a percepção previamente citada de Elenora Fabião (2010), os jogadores então, iniciam a interação com estes objetos;
- Primeiramente, observam-se os aspectos físicos: peso, cor, textura e movimento;
- Depois de analisado, é orientado que os objetos sejam segurados com diferentes partes do corpo;
- Agora, o objeto deve mudar de função, ele não é mais aquilo que foi forjado para ser;

Com este exemplo, podemos observar que o objeto em si não muda, mas a percepção sobre ele sim. E, me questionei: onde habita essa percepção, que pode ser alterada ou reforçada?

Essa percepção dos objetos está baseada em parte na consciência e em outra parte no inconsciente. Isso é visto quando Jung coloca que a psique é formada pela consciência e pelo inconsciente. O inconsciente é lugar praticamente desconhecido em suas funções e escolhas, mas negar sua existência seria como afirmar que já possuímos pleno conhecimento sobre as funções da psique. “Nossa psique faz parte da natureza e o seu enigma é, igualmente, sem limites” (JUNG, 1977, p. 24).

Jung coloca que inicialmente o conceito de inconsciente era usado apenas para designar os conteúdos reprimidos ou esquecidos. E coloca ainda:

O inconsciente, em FREUD, apesar de já aparecer - pelo menos metaforicamente - como sujeito atuante, nada mais é do que o espaço de concentração desses conteúdos esquecidos e recalcados, adquirindo um significado prático graças a eles. Assim sendo, segundo FREUD, o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal, muito embora ele tenha chegado a discernir as formas de pensamento arcaico-mitológicas do inconsciente. (JUNG, 2000, p. 16)

O inconsciente, segundo o autor, apresenta uma camada um pouco mais superficial que é indiscutivelmente pessoal. Mas existe ainda uma camada mais profunda, considerada inata: inconsciente coletivo. O termo

coletivo foi escolhido pelo fato de não ter origem na natureza individual, mas universal.

Ao contrário da psique pessoal possui informações e modos de comportamento que aparentam serem os mesmos em toda parte e em todas as pessoas. “Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.”(JUNG, 2000, p. 16).

A existência de conteúdos psicológicos só pode ser reconhecida pela identificação de conteúdos capazes de serem processados pela consciência. Ou seja, só podemos falar de um inconsciente a partir do momento que comprovarmos seus conteúdos. Os conteúdos que habitam o inconsciente pessoal são de tonalidade emocional e constituem a intimidade pessoal do indivíduo. Os do inconsciente coletivo são chamados de arquétipos.

Os arquétipos têm origem em um lugar primordial, ou seja, um lugar de imagens universais que existiram desde os tempos mais antigos. A perspectiva tribal primitiva trata desses arquétipos de um modo bastante peculiar. Esses arquétipos não seriam mais conteúdos do inconsciente uma vez que já se transmutaram em fórmulas conscientes, transmitidas pela tradição e geralmente sobre forma de ensinamentos esotéricos. Ensinamentos esses que são expressões típicas para a transmissão de conteúdos coletivos que originariamente provem do inconsciente (JUNG, 2000, p. 16).

Com isso, estamos longe do sentido original de arquétipo, pois ele presume uma expressão livre do julgamento da consciência, como quando os observamos em sonhos, por exemplo. Entramos aqui nos contos, mitos e contos de fadas que já estão situados nessa transmissão do conteúdo inconsciente. Jung aponta que os arquétipos podem apresentar sutis variações de acordo com a consciência individual de quem os manifesta:

Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder - para ele - a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos

mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc, não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. (JUNG, 2000, p. 18).

Como vemos, para o autor, os arquétipos são um conjunto de símbolos que contam o que o inconsciente comunica. Observo que a compreensão sobre os símbolos é parte fundamental para entender como este inconsciente age. Esses símbolos são aspectos presentes em toda a história conhecida da humanidade. Nossa história mostra que tudo o que existe no cosmos pode assumir um significado simbólico: pedras, penas, animais, pessoas ou até mesmo formas abstratas. A tendência do ser humano em criar símbolos transforma, mesmo que inconscientemente, objetos comuns em símbolos. (JUNG, 1977, p. 232).

Estes símbolos são como sinais criados pelo inconsciente para transmitir alguma informação. Poderiam os símbolos colocados em cena como objetos cênicos serem aspectos deste inconsciente? E, caso sejam, podem também comunicar algo sobre aquela artista para além da personagem? Tenho a percepção de que as histórias que contamos em cena são também parte desses mitos e contos que transmitem o conteúdo do inconsciente. Acredito que, ao criar, escolhemos determinados objetos para que esses possam fazer sentido para o que nosso inconsciente deseja comunicar.

A justificativa para determinadas escolhas pode ser cuidadosamente desenhada para que, por exemplo, comunique algo sobre o estado emocional da personagem. Mas, pode também ser apenas uma livre escolha da pessoa que dá vida ao personagem – e essa escolha pode dizer mais sobre atriz em si, o que é bom, pois cria o caminho de familiarização com a personagem. Acredito que em qualquer um desses caminhos possíveis existe ali a força interna que inconscientemente transmite o que nosso interior deseja comunicar.

Particularmente, gosto de trabalhar a partir do lugar, onde encontro objetos que agradem meus sentidos – nesse estudo selecionei alguns deles:



microfone, acessórios “femininos”, gota de tecido acrobático, sapato de neve e *niquab*. Essa escolha refinada permite o estabelecimento de um campo de compreensão sensorial para que eu consiga então dar vida ao que pretendo com uma nova identidade. Este elo, escolhido dentro das possibilidades de criação plausíveis para o contexto do que se cria, é um mediador entre o que eu sou e o que quero criar. E se a criação de uma personagem passa invariavelmente pelo meu corpo, logo, ele grita o que eu sou para o mundo também.

E o que eu sou?

Bom, para o presente estudo, acredito que seja um conjunto de construções internas e externas processadas por uma psique.

A autora M. –L. von Franz escreveu a conclusão da obra “O Homem e seus símbolos” (1977). Ela coloca que a compreensão completa do inconsciente - de onde surgem os símbolos e os arquétipos – ainda pode ser aprofundada. Mas, com o conhecimento que já possuímos, podemos inferir que as forças do inconsciente atuam não somente na parte clínica terapêutica, mas também no que é mitológico, no religioso e artístico. Entendo que seja neste ponto que encontro a convergência dos arquétipos de Jung com a escolha de objetos durante a criação artística.

Já autora e psicanalista Clarissa Pinkola Estés utiliza a abordagem de Jung para trabalhar com mulheres. Em sua obra “Mulheres que correm com os lobos” ela usa o arquétipo da mulher selvagem por meio de mitos e contos. A autora observa que os contos servem muitas vezes para representar simbolicamente aspectos da psique que precisam ser trabalhados para entender questões da vida da mulher. Aspectos que podem ser relacionados a escolhas do mundo externo e também a padrões de comportamento nocivos da própria mulher – ambos geralmente têm origem em meios opressores de crenças limitantes.

A presença da mulher selvagem não é algo abstrato. É a presença da força intuitiva e liberta existente em todas as mulheres. E por essa possibilidade selvagem, é que essa mulher que nos habita que é oprimida

dentro de nossa sociedade. Somos instruídas a sermos comportadas dentro do lugar que acham que deveríamos estar e de acordo com o que julgam quando põem os olhos sob nossos corpos. Observo que grande parte das personagens que fiz apresentam aspectos desse aprisionamento da mulher selvagem.

Dentre as construções de personagens que pude vivenciar dentro e fora do curso cito: Daslee, Raiane, Sereia, Kate e Reluma. Observo que metade dessas personagens era delicada e introvertida. A outra metade segue para o extremo oposto, ou seja, eram extremamente desbocadas num lugar debochado/maldoso. Um aspecto em comum entre todas: a exaltação da beleza padronizada que meu corpo dispõe para o olhar social. No próximo capítulo pretendo esmiuçar essas personagens em sua forma, escolha de objetos e construção. Sigo pautada na construção do presente estudo para percorrer esse caminho analítico com foco no desequilíbrio da mulher selvagem abordado pela autora Clarissa Pinkola Estés.

## Capítulo três: O desequilíbrio da Mulher Selvagem e a construção das personagens femininas.

A compreensão dessa natureza da Mulher Selvagem não é uma religião, mas uma prática. Trata-se de uma psicologia em seu sentido mais verdadeiro: *psukhe/psych*, alma; *ology* ou *logos*, um conhecimento da alma. Sem ela, as mulheres não têm ouvidos para ouvir o discurso da sua alma ou para registrar a melodia dos seus próprios ritmos interiores. [...] Sem ela, elas exigem demais, de menos ou nada. (ESTÉS, 1994, p. 23).

A necessidade de falar sobre o arquétipo da mulher selvagem surge de um movimento íntimo que me habita. Esse movimento é parte de mim e eu sou também meu corpo. Logo, entendo a importância de ser atriz e falar sobre ele, pois, como coloquei, é através do meu corpo (cênico) que a troca com o público se dá. Vale reforçar que o termo “selvagem” utilizado pela autora vem do sentido original da palavra: “[...] de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis.” (ESTÉS, 1994, p. 21). Considerando todos esses aspectos penso que ter esse arquétipo desenvolvido pode ser de grande ajuda para a força criativa do meu eu-atriz.

Entendo que a arte mora nesse lugar de liberdade e consciência de si para que a criação seja honesta e prazerosa. A autora Clarisse Pinkola Estés afirma que quando nós mulheres reconhecemos essa relação com a nossa natureza selvagem, recebemos também o dom de uma faceta observadora interna, sábia, visionária e intuitiva – aspectos também estimulados a serem desenvolvidos dentro da arte.

Trazendo essa possibilidade para a criação artística, observo que além dessa expansão interna pessoal, a presença da mulher selvagem é de suma importância para as personagens femininas. Se compreendesse melhor sua presença, tenho a sensação de que poderia criar algo mais substancial do que as personagens criadas a partir da nossa invenção social do que é o feminino.

Para o presente estudo vejo a necessidade de explicar mais profundamente sobre dois aspectos que Clarisse levanta em sua obra.

Aspectos que podemos resumir em duas coisas: a mulher inocente demais e a mulher “braba”. Ambos estão presentes nos contos da obra: ora como foco principal a ser analisado no conto, ora como apenas uma das partes da psique que o conto levanta.

### 3.1 A mulher excessivamente inocente:

O conto que melhor exemplifica o que quero colocar é intitulado “Barba-Azul”. Resumidamente, nele o temível Barba-Azul corteja três irmãs para tentar casar-se com uma delas. Todos sabem que o personagem é perigoso e impiedoso, mas as irmãs decidem passear a seu convite. O homem leva as meninas para o bosque, passam o dia saltitando a cavalo pelas matas e ele enfeita seu cavalo com fitilhos e firulas para encantar as moças. As irmãs mais velhas acham o dia agradável, mas descartam a vontade de casar com ele. A mais nova, porém, acha que pode ser uma boa coisa já que ele demonstrou ser companhia tão agradável. Eles se casam então e ela passa os dias vivendo no castelo com ele, dispondo de tudo do bom e do melhor.

Um dia Barba-Azul comunica à esposa que irá realizar uma viagem e que deixaria a chave de todas as portas do castelo com ela para que ela desfrutasse de tudo. Porém, alerta que ela não deve usar a chave decorada com arabescos para olhar o que tem por trás da porta que ela abre. Ele parte e ela chama suas irmãs para conhecerem o castelo. Surge então a ideia de testarem todas as chaves em todas as portas. Elas passam o dia muito contentes nessa atividade e, por fim, se deparam com a última chave – a proibida. Elas abrem a porta e se deparam com uma cena horripilante: vários esqueletos e muito sangue. A chave que abre a porta começa a sangrar sem parar. A esposa tenta limpar o sangue da chave sem sucesso, pois ela continua a sangrar. Ela então esconde a chave para tentar evitar que seu marido perceba que abriram a porta. Barba-Azul chega de viagem e repara que a chave estava faltando, ele indaga a esposa. Ela responde que perdeu a chave num passeio a cavalo... Sem acreditar na mentira da esposa, ele esbraveja sabendo que ela abriu a porta.

Enfurecido, ele diz que terá de matar a esposa já que ela o desobedeceu e viu o que ele não queria. Antes que ele o faça, a esposa pede apenas um

tempo para que ela possa se preparar para morrer. Enquanto se prepara, ela pede ajuda seus irmãos que vem correndo a cavalo, enquanto suas irmãs a orientam quanto à proximidade da salvação. Assim que Barba-Azul entra no quarto, os irmãos chegam e o matam.

Sobre este conto, a autora coloca que o Barba-Azul representa um aspecto que é contra a natureza inata. Esse aspecto opõe-se contra o desenvolvimento, a harmonia e contra o que for selvagem. A sua única função é tentar tornar todas as encruzilhadas em ruas sem saída. Apresenta potencial predatório dentro da psique. Sua tendência é isolar a mulher de sua natureza intuitiva, deixando-a com sentimentos entorpecidos e sentindo-se frágil. Psicologicamente simboliza um complexo recluso que espreita um momento para atacar. (ESTÉS, 1994, p.63)

A falta de percepção quanto ao predador indica que existe uma ingenuidade. Essa ingenuidade aponta a autora, surge em virtude de seus instintos não estarem inatos e, portanto, não propiciam a percepção do perigo. A natureza selvagem já percebeu que não deveria tomar essa decisão, mas a psique ingênua descarta essa possibilidade. Utilizo essa possibilidade analítica para pensar sobre os adereços “femininos” usados pela personagem Raiane citados previamente.

Dentro do trabalho de atriz, entendo essa ingenuidade quando não seguimos nossos instintos criativos. Optamos pela forma da criação, muitas vezes induzidas por formas que já vimos “funcionar” animados por outros corpos de pessoas que admiramos. E aqui nos enganamos, criamos algo que não condiz com o desejo de nossos corpos, experimentações e anseios em prol de algo que nos parece – e apenas parece – o meio mais seguro de criar.

Percebo que quando escolhi esse caminho seguro da criação me senti naquele lugar confortável de saber que a forma estava correta, porém, a minha vontade era de cada vez mais quebrar essa forma. Talvez isso aconteça principalmente dentro da academia pois, nós embarcamos no pacto competitivo dentro de sala de aula.

Entrei na universidade quase livre do medo de errar em cena pois, era algo tão “natural” viver o que o momento pedia que o erro já não existia. Porém, percebi que ao longo dos semestres algo na minha criação andava castrado. Não me contentei com esse sentimento sem explicação e refleti sobre sua origem. Olhei para mim mesma e vi que estava com medo de me expor (que contradição esse medo dentro do fazer teatral). Entendi aqui que as “firulas” que utilizei para compor algo agradável apenas na forma só denunciavam para mim mesma a ingenuidade criativa que estava cultivando.

### 3.2 A mulher braba:

A mulher “braba” seria o extremo oposto da ingênua? Bom, entendo que ela está perdida em seu aspecto selvagem. Ela não consegue tomar boas decisões, pois, por ter sido aprisionada, perde a prudência. Ela toma o instinto selvagem como guia, mas perdeu seu *insight* que é um fator de proteção e discernimento entre o que é medicamento ou veneno.

Clarissa coloca que ela é a mulher que um dia desfrutou de um estado natural psíquico (estado mental selvagem), mas depois por algum motivo, passou a ser excessivamente domesticada. Ela torna-se então distante de seus próprios instintos. “Quando essa mulher tem a oportunidade de voltar à sua natureza selvagem original, quase sempre ela é vítima de todos os tipos de armadilhas e venenos.” (ESTÉS, 1994, p. 269).

O conto utilizado pela autora para pensar sobre o aspecto colocado chama-se “Os Sapatinhos Vermelhos”:

Era uma vez uma menina órfã e não tinha sapatos. Passava os dias juntando trapos que encontrava para tentar fazer um sapato. Ela consegue fazer um par de sapatinhos vermelhos surrados, mas ela os adora.

Um dia quando estava passando pela floresta, uma idosa em sua carruagem fala para a menina que ela siga com ela, pois, ela cuidará da menina como se fosse sua filha. A menina segue com a senhora para sua casa e ganha conforto, comida e abrigo.

Por um momento ela se lembra de seus sapatos velhos e amados. Pergunta para a senhora onde eles estão e ela responde que os jogou fora pois estavam muito velhos. A senhora leva a menina para comprar sapatos novos. Na loja a menina avista um par de lindos sapatos vermelhos reluzentes. A senhora não enxerga muito bem e então compra os sapatos.

No dia de ir à igreja, a menina coloca seus sapatos novos. Lá chegando todas as pessoas olham para ela com desgosto por ter ido a igreja com sapatos tão ousados. Ao final da missa informam para a senhora que ela estava usando sapatos vermelhos. Ao voltarem para casa a senhora proíbe que ela use os sapatos novamente.

No domingo seguinte, ela não resiste em escolher os sapatos vermelhos novamente ao invés das sapatilhas pretas. Ela segue para a missa com seu sapato. Então, novamente, avisam a senhora que ela estava usando os sapatos escandalosos.

Na porta da igreja, um velho soldado com uma tipoia no braço elogia seus sapatos e pede para que a menina deixe os polir. Enquanto ele esfrega os sapatos canta uma musiquinha que fazem cócegas nos pés. A menina então sente uma enorme vontade de sair dançando. Ela começa a dançar muito, sai pela igreja a fora dançando incontrolavelmente. A senhora e o cocheiro saem correndo atrás dela, tentam tirar os sapatos a todo custo. Chegando em casa, a velha coloca os sapatos escondidos em uma prateleira para que a menina não os use mais.

A menina sente-se muito triste por não poder usá-los, não poder se sentir com o poder que os sapatinhos lhe forneciam. Acontece que, um dia, a senhora cai doente – a menina vê a perfeita oportunidade para entrar no quarto onde estavam os sapatinhos e pegá-los. E ela faz isso, coloca novamente os sapatinhos e sai dançando pela casa, pelas escadas, pela porta a fora...

Sem conseguir para de dançar por muito tempo, ela entra no adro de uma igreja onde um espírito lhe proíbe de entrar. Ele lhe diz que ela seguirá dançando até virar um fantasma. Ela baterá nas portas das casas e as pessoas

saberão que é ela. Ninguém abrirá a porta para ela com medo de que seu tenebroso destino caia sob eles também.

A menina continua dançando sem parar, seus pés doendo muito. Ela entra na casa do carrasco e pede que ele corte as tiras o sapato. Ele tenta, mas é em vão. Sem enxergar outra saída, ela manda que ele corte seus pés com os sapatos. Os pés amputados seguem dançando porta a fora e a menina agora vive sua vida como aleijada. Ela nunca mais ansiou por sapatos vermelhos.

A autora coloca que a questão psicológica da história é que a vida expressiva da mulher pode ser ameaçada se ela não se mantiver fiel ao seu valor selvagem – ou que o resgate. Quando está com fome, a mulher aceita qualquer coisa que lhe seja ofertada, mesmo que seja um veneno.

Outro aspecto do conto que servirá para meu estudo é o simbolismo do objeto (utilizo para a análise dos seguintes objetos dentre os citados previamente: microfone, gota de tecido acrobático e o sapato de neve):

[...] os sapatos transmitem um sinal: são um meio de distinguir um tipo de pessoa de outro tipo. [...] Os sapatos podem expressar algo a respeito de como somos, às vezes até de quem aspiramos ser, da persona que estamos experimentando. (ESTÉS, 1994, p. 278).

O conto mostra como os sapatinhos vermelhos são um símbolo do aprisionamento da menina. Antes, ela possuía seus próprios sapatos vermelhos surrados, mas que lhe permitiam sentir única a seu modo, como coloca a autora. Ao se permitir ser moldada pelas vontades da senhora, ela tenta a qualquer custo sentir novamente aquela sensação que os sapatos lhe davam - mas agora ela não tem a prudência.

### **3.3 Da mulher excessivamente inocente à mulher “braba”: seus objetos**

Com isso, analiso a presença desses objetos que delatam algum desequilíbrio com o arquétipo da mulher selvagem dentro da criação cênica.



Abaixo seguem algumas personagens femininas que vivi as quais observo esse desequilíbrio.

Daslee: durante a disciplina “Prática de Montagem” criamos em grupo, uma peça baseada na obra “Storynhas” de Rita Lee com ilustrações de Laerte. “Decadenta” possuía cenas esquematizadas com coro e protagonista – e esta era revezada entre os atores e atrizes. Estabelecemos o uso de perucas vermelhas – o que primeiramente foi apenas uma opção estética por remeter à cantora e autora Rita Lee, mas, depois que o público teve acesso ao que havíamos criado e tivemos a oportunidade de ouvi-los, nos foi contado que a peruca estabelecia uma unidade visual e dava ênfase na troca de atrizes/atores e ao mesmo tempo confirmava a permanência da referência de que todas as personagens eram a Daslee.

Não havia somente uma Daslee, ou seja, todas as pessoas da turma a interpretavam em algum momento. A minha Daslee surgia como um momento de ápice da carreira da personagem: ela era descoberta por uma pessoa que alavancaria sua carreira, aceitava a oportunidade sentindo-se um tanto insegura e, de repente, ela cantava com um corpo de baile. Porém, logo em seguida, a próxima Daslee já estava em um momento de fracasso em sua carreira.



Figura 1 Daslee em "Decadenta", 2016. Foto: Betinho Marques.

A extrema facilidade com que Daslee se lança ao microfone que lhe é oferecido sem ao menos questionar o que estava acontecendo sugere que sua mulher selvagem está desprotegida. Aqui, vejo a semelhança com a menina do conto dos sapatinhos vermelhos: Daslee estava em um caminho para tornar-se artista, de repente surge uma oportunidade irrecusável, mas, logo depois a próxima cena era a decadência da personagem. Ou seja, ela também foi seduzida por algo que aprisionou sua natureza selvagem em construção e a fez perder a prudência de escolha.

A relação que construí com o microfone parte de um sentimento de necessidade de segurança que somente um objeto que lhe foi dado de presente poderia proporcionar. Assim como os sapatinhos vermelhos reluzentes, o microfone parece ser amaldiçoado, pois a leva para o fracasso. Percebo que essa relação objeto–personagem também passava para o meu corpo de atriz. Em cena, só me sentia segura para cantar se estivesse com o microfone e segurando-o com força total.

Raiane: personagem que vivi para a série “As Crias de Dulcina”, vendida para a EBC, dirigida por Caetano Curi e Renata Diniz.

A trama conta a história de alunos de uma escola pública do Distrito Federal que passam por questões como assédio, gravidez na adolescência, uso de drogas e outras questões. Em meio a tudo isso, uma das professoras decide montar um grupo de teatro na escola, onde várias dessas questões são debatidas.

Raiane é uma menina de 15 anos, sonha em ser famosa e entra no grupo de teatro apenas por isso. Demonstra se importar muito com as aparências: mente que namora um rapaz do lago sul para poder causar inveja nas outras meninas e se comporta como uma garota mais velha para esconder sua



Figura 2 Raiane, "As Crias de Dulcina", 2017.  
Foto: Fabricio R. Timm.

ingenuidade e imaturidade. É um tanto ácida e implicante com as pessoas.

Observo aqui que todos os adereços dela indicam essa relação com o que ela entende que deve ser o feminino. Utiliza unhas postiças, roupas coladas em tons de rosa/roxo e muita maquiagem. Todos esses aspectos estão dentro do que construímos aqui no Ocidente como o que é o feminino. Raiane se comporta como se entendesse das questões da vida adulta, mas quase é estuprada durante uma festa da escola. Fazendo relação com o conto do Barba-Azul, todas essas “firulas” que ela usa encobrem uma verdade que pode ser autodestrutiva.

Durante o assédio ela se desespera, não compreende o que o rapaz quer até que ele chama outros amigos e tenta arrastá-la para o banheiro. Dias depois do acontecido, ela não admite ter sofrido assédio, mesmo que isso mexa muito com ela. É necessária a intervenção de uma agente de polícia para que ela finalmente fale o que aconteceu. Observo a ingenuidade dessa personagem diante de um perigo eminente. Se iludindo com o véu da ingenuidade, negando seus instintos que poderiam tê-la protegido do assédio, ou pelo menos permitido que ela denunciasse desde o início.

Sereia: personagem da peça “O Circo do Dr. Lao” já citada neste trabalho. A construção desta personagem partiu do fluxo das águas incorporado ao movimento dos braços e mãos. Porém, como ela estava presa para servir de atração, construí uma feição de desaprovação com relação ao discurso do Dr.Lao na cena em que contracenávamos. Havia também a brutalidade de movimentos por estar presa numa “gota” (tecido acrobático ligado em duas pontas, formando uma gota).



Figura 3 Sereia, "O Circo do Dr. Lao", 2018. Foto: Arthur Barbosa.

A gota representa a prisão, o lugar com pouquíssima água – uma gota – em que ela está aprisionada. Contraditoriamente a ação real acontece no ar – aqui está a licença artística de quebra da realidade.

Observo aqui a gota como os sapatos vermelhos do conto. A Sereia foi capturada pelo Dr. Lao e, com isso, sua natureza selvagem foi domesticada. Ela por sua vez anseia por voltar aos oceanos, e passa seus dias presa por esse objeto que proporciona beleza nas acrobacias, mas a mantém refém. A personagem é obrigada a cantar para encantar as pessoas e a mostrar sua movimentação de sereia – aqui temos os “sapatinhos vermelhos” dela.

Kate: personagem moradora da cidade que também interpretei na montagem “O Circo do Dr. Lao”. Kate está situada no lugar que considero de desequilíbrio da mulher selvagem, porém, não pelo véu da inocência, mas pela consciência de ter algo potente dentro de si e não saber como usá-lo. Temos aqui outra mulher “braba”.

Debochada, desbocada e cheia de si, duvida de tudo o que vê dentro do circo. Encontro o aspecto mesquinho da psique, onde tudo o que há em volta não pode ser mais fantástico do que ela mesma. Kate acaba virando pedra ao tentar enfrentar a personagem Medusa, pois duvidava que fosse verdade a história contada por Dr.Lao. Essa situação mostra o aspecto citado sobre a mulher braba: ela quer expressar constantemente sua mulher selvagem, mas não tem o discernimento que a prudência proporciona. Isso a protegeria de perigos, ou seja, ela não se permitiria ser iludida por seu próprio instinto.



**Figura 4 Kate e Sátiro (Tauã Franco), "O Circo do Dr. Lao", 2018. Foto: Arthur Barbosa.**

O objeto que escolhi para compor essa personagem foi um sapato marrom utilizado para andar em lugares com neve. Essa escolha foi proposital dentro do que havíamos decidido como figurino. O sapato é muito mais pesado do que um sapato normal e com pouca mobilidade da planta do pé. A sensação que me proporcionava era de andar sempre batendo os pés pela necessidade de levantar bastante o joelho em cada passo e pelo peso dos sapatos.

“Bater os pés” nesse caso representa o que a personagem era: convicta de seu conhecimento – mesmo que fosse limitado à sua pequena cidade. Sua concepção de mundo estava representada nessa ação com o objeto. E, mais uma vez, os “sapatinhos vermelhos” estão aqui representados: ela seguiu batendo os pés em direção à morte e acabou petrificada.

### 3.4 *Niqab*: um possível símbolo do equilíbrio

Reluma: durante a disciplina Projeto em Interpretação Teatral optamos por interpretar a peça “O Congresso Internacional do Medo” da autora Grace Passô. O congresso acontece em torno de uma mesa onde diferentes personagens apresentam suas percepções e estudos sobre o medo. Reluma está grávida, porém, com sua roupa repleta de panos, e um *niqab*, o público e os personagens não percebem seu estado.



Figura 5 Doutor José (Gabriel Gouvêa), Reluma, Payá (Lilla Adhlyss) e Tradutora (Emily Wanzeller), "O Congresso Internacional do Medo", 2018. Foto: Arthur Barbosa.



Ao longo dos discursos das outras personagens, Reluma sente algumas contrações, mas não conta o que está havendo. Apenas no momento em que ela realmente entra em trabalho de parto é que entendemos que ela terá uma criança – e ela nasce ali mesmo em cima da mesa. Optamos pela linguagem artística metafórica utilizando um lenço para representar o bebê que acaba de nascer.



Figura 6 Payá (Emily Wanzeller) e Reluma, "O Congresso Internacional do Medo", 2018. Foto: Arthur Barbosa.

O texto não indica precisamente de qual região a personagem é e também sua língua é produto de uma invenção artística onde eu mesma criei um idioma para ela utilizar. Porém, a única coisa que o texto indica sobre sua possível origem é o uso do *niqab*. Este objeto ainda hoje causa questionamento da nossa sociedade ocidental sobre ser um símbolo de opressão sofrida pelas mulheres mulçumanas. Sobre essa percepção, a autora Francirosy Campos Barbosa Ferreira aponta que:

[...] considerar que toda mulher que usa burca ou *niqab* é submissa e deve ser “salva” pelos ocidentais é tão violento quanto obrigá-la a usar tal vestimenta. É importante dizer que o véu não subtrai o pensamento, e a ausência dele não é significado de autonomia. (FERREIRA, 2013, p. 184)

O significado da vestimenta islâmica parte da convicção religiosa dessas mulheres e se refere à modéstia, conexão familiar e demonstra o orgulho que elas sentem de sua comunidade e família (FERREIRA). A autora indica ainda que deixar de usar essa vestimenta pode significar uma dissociação com os laços de parentesco. Segundo a autora: “é importante considerar que o sentido do self, as aspirações e os projetos dessas mulheres foram constituídos no seio de tradições não liberais”, (FERREIRA), e demandar que elas tenham as mesmas concepções de mundo é exigir uma “homogeneização social inexistente”.

Com isso, vejo a personagem Reluma como um possível exemplo de equilíbrio do arquétipo da mulher selvagem. Ela se encontra em um congresso composto majoritariamente por pessoas do sexo masculino, está lá com o título de Doutora convidada para palestrar sobre sua pesquisa e utiliza o *niqab* que é um símbolo de sua escolha religiosa. Esse objeto evidencia como Reluma é liberta para exercer sua escolha de religião e realizar em sua vida o que nós ocidentais consideraríamos ações de uma mulher livre e independente.

Diferentemente das outras personagens que escolhi para analisar, Reluma não demonstra aspectos da mulher “inocente demais” e tampouco da mulher “braba”. E, o objeto que poderia suscitar a imagem de aprisionamento é na verdade o maior símbolo de sua livre escolha.

O outro objeto que pensei em analisar foi o pano que representava a filha que ela esperava. Fui igualmente guiada para perceber que ele não representava desequilíbrio. Reluma não cita quem é o pai da criança e não parece estar em momento algum preocupada com essa questão. O pano não demonstra nenhuma inocência da personagem e tampouco os aspectos da mulher “braba”.

## Considerações Finais

Chego neste ponto com a sensação de que pude traduzir para uma dimensão concreta o que percebia, mas não sabia dizer o que era. Cada momento de criação das personagens citadas me instigava a observar esse algo. Entendo que quando estamos acostumados como sociedade a uma determinada “cosmovisão”, segundo Oyewumi coloca, renegamos os outros sentidos. E é partindo dessa “cosmopercepção” que creio ter surgido a vontade de escrever o presente estudo. A percepção engloba todos os sentidos e, por ser um corpo no mundo, eu o percebo com todos eles.

O momento em que comecei a questionar onde queria chegar com o presente estudo foi quando surgiu em minha cabeça a famosa frase: “a arte imita a vida”. Pensei, se a arte imita a vida, então esses questionamentos todos sobre o que a arte me permite ser ou não, são completamente sem sentido. Ora, se a vida é assim um tanto limitadora, às vezes opressora, então é isso mesmo - eu só poderia ser a princesa da peça ou a mulher oprimida pelo patriarcado, pois essa é a face de grande parte da nossa história Ocidental.

Mas, logo minha orientadora me alertou para o tamanho da cilada que eu estava criando para mim mesma. Ela deu o exemplo do filme “Maria Antonieta” (2006) dirigido por Sofia Coppola e estralado por Kristen Dunst. O filme retrata a história de Maria Antonieta, remontando os figurinos e penteados da época, mas em uma das cenas um tênis All Star é arremessado. E com esse simples e potente exemplo eu entendi que a arte não está aqui apenas para copiar o que a vida é ou já foi.

Não ousou definir para o que a arte existe, mas sei que ela não existe para ser somente algo que reforça concepções do mundo real. Bom, pelo menos essa é a arte que quero acreditar.

Antonin Artaud coloca que “O teatro [...] encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 1999, p. 8). Fixá-lo em uma linguagem é limitar até onde podemos chegar com a arte. O autor levanta ainda que a quebra desta



linguagem é onde tocamos a vida e refazemos o teatro. Por esta perspectiva acredito na ideia de Artaud sobre nossa relação com a arte: precisamos tornar infinitas as fronteiras do que chamamos de realidade.

A compreensão da realidade é tão limitada que, se eu me mantivesse atrelada a ela, não teria percebido que Reluma não era um desequilíbrio da mulher selvagem. A construção sobre o *niqab* que nós ocidentais consideramos como realidade me manteria presa ao preconceito. E, provavelmente, teria classificado a personagem citada como uma mulher “braba”, ou seja, aprisionada.

O desejo de repensar o limite da realidade é o que me mantém dentro da arte. Considero com tudo o que derramei neste trabalho que essa transformação é mais do que uma vontade, é uma necessidade. O que consegui colocar em palavras aqui era antes um sentimento que me sufocava com questionamentos, mas eu não sabia nem como expor e muito menos como responder.

As respostas efetivas de como mudar o desequilíbrio da mulher selvagem ainda não encontrei. Porém, com o incômodo efetivamente detectado e analisado, posso dizer que a construção de minhas personagens de agora em diante estará pautada na consciência dessa problemática. Entendo o caminho que almejo como uma graciosa encruzilhada: experimentando o caminho do autoconhecimento, do estudo acadêmico para sistematização das questões e da criação artística consciente - atenta aos desequilíbrios.

## Referências bibliográficas:

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. O que é feminismo. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BITTENCOURT, Naiara Andreoli. Movimentos feministas. InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais, v. 1, n. 1, p. 198-210, 2015.

ESTÉS, Clarisse Pinkola. Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contrapontos, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

FELGUEIRAS, Ana Cláudia M. Leal. Breve Panorama Histórico do Movimento Feminista Brasileiro. Das Sufragistas ao Ciberfeminismo. In: Revista Digital Simonsen, Nº 6, Maio. 2017. Disponível em: [www.simonsen.br/revistasimonsen](http://www.simonsen.br/revistasimonsen) ISSN:2446-5941

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. Diálogos sobre o uso do véu (hijab): empoderamento, identidade e religiosidade. Perspectivas: Revista de Ciências Sociais, v. 43, 2013.

GUINSBURG, Jacó; DA SILVA, Armando Sérgio. J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro. Edusp, 2002.

JUNG, Carl G. et al. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1977.

JUNG, Carl G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

OYEWUMI, Oyèrónké. A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução provisória para uso didático por Wanderson Flor do Nascimento. Revisão de Aline Matos da Rocha. Título original: The invention of women: making na African Sense of Western Gender Discourses. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3ª edição. 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TRABATTONI, Franco. Platão. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2012.